

# 从“心眼”到“肉眼”：中国早期观影空间的现代视觉机制研究

戢海峰

**摘要：**观影的空间问题与视觉问题是密切关联的，但现有研究对于中国早期观影空间的视觉文化还缺乏足够的关注。从中西之间不同的现代视觉机制比较到中国早期观影空间的视觉现代性实践，可以看到以“心眼”为主导的传统视觉机制已经逐渐转变为以“肉眼”为主导的现代视觉机制。这种视觉机制以大众化的市民为观看主体，以杂耍式的电影为观看对象，以主客割裂的流动性视觉为观看方式，并在中国与西方、传统与现代的文化碰撞中不断丰富自身的外延与内涵。以“肉眼”为主导的现代视觉机制使得通过“心眼”静观、游观所体验到的物我两忘、天人合一之感逐渐消散，却也将视觉感受还原到社会中具体的个人，并在启蒙现代性与审美现代性双重层面上赋予其新的价值和意义。

**关键词：**“心眼”；视觉现代性；视觉机制；观影空间

**中图分类号：**I23, G206 **文献标识码：**A **文章编号：**1000—8691 (2024) 03—0162—09

约翰·伯格曾说：“我们看见‘风景’时，也就身入其境。”<sup>①</sup>反之，人们只有在身入某境时，才能看见风景。在这个意义上，视觉问题与空间问题总是相互交织在一起的，任何形式的“看”注定是在某种空间场所中进行，而空间场所的具体情境和规划，也会相应地限制着人们的观看行为。观影空间同样如此。正如张真所言：“看电影是一种公共体验，它建立在一个建筑空间的基础之上。因此我们考察电影文化的历史时，不能忽略对电影放映场所的物质形式、地理分布与其社会、美学功能的探讨。”<sup>②</sup>

然而，就目前的研究来看，尽管视觉文化已经逐渐由文化研究和社会批判导向深入到艺术史与图像研究传统，探讨图像、媒介与视觉现代性等话题<sup>③</sup>，但这些探讨大多是将电影与幻灯、照相、画报、戏剧、广告乃至文学等新兴视觉文化并置，从中概括中国近现代社会的视觉现代性特征，如唐宏峰的《透明：中国视觉现代性（1872—1911）》、彭丽君的《哈哈镜：中国视觉现代性》、陈阳的《〈真相画报〉与“视觉现代性”》以及吴果中的《媒介科技、视觉现代性与传播观念——以中国近现代画报为中心》等，鲜少注意到早期观影空间与视觉现代性之间存在的关联。而在有关早期观影空间的讨论中，人们或是从时

**基金项目：**本文是国家社会科学基金重大项目“中国网络文学的文化遗产与海外传播研究”（项目号：21&ZD265）的阶段性成果。

**作者简介：**戢海峰，男，南开大学文学院文艺学专业博士研究生，主要从事电影美学与文化研究。

① [英]约翰·伯格：《观看之道》，戴行钺译，南宁：广西师范大学出版社，2005年，第5页。

② [美]张真：《银幕艳史：都市文化与上海电影（1896—1937）》，沙丹、赵晓兰、高丹译，上海：上海书店出版社，2012年，第6页。

③ [美]马丁·杰：《现代性的视觉政体：视觉现代性读本》，唐宏峰主编，开封：河南大学出版社，2018年，第1页。

间上梳理观影空间的发展历史，如刘思羽的《中国影院简史》；或是从空间上探讨围绕早期电影放映/观看所形成的区域文化，如陈刚的《上海南京路电影文化消费史（1896—1937）》、刘小磊的《中国早期沪外地区电影业的形成（1896—1949）》；抑或是借列斐伏尔（Henri Lefebvre）等人空间生产理论对观影空间的内涵与外延予以新的阐释，如张一玮的《空间与记忆——中国影院空间文化研究》，这些研究同样较少关注早期观影空间对视觉现代性的影响。

从实际情况看，中国早期观影空间，特别是前影院时期的花园、茶楼、百货商店等既有空间，对早期观众观影的视觉机制有着重要的形塑作用。早期观众并非直接按照西方视觉机制去接受电影，而是在固有视觉经验的影响下，在中国与西方、传统与现代相驳杂的文化环境中去观看并理解电影。因而，探讨中国早期观影空间的视觉机制与视觉现代性经验，需要先回到中国本土的话语结构中。

## 一、中西文化中的现代视觉机制

视觉机制（Scopic Regime）<sup>①</sup>是视觉现代性领域的一个核心话题，它指的是一种观看模式，这种模式讨论哪些群体能够观看、看到什么以及怎么观看，也即是对“观看主体、观看客体与观看方式之间复杂动态关系的总体性与系统性考察”<sup>②</sup>。不同时代因观看主体、观看对象以及观看方式的变化而出现不同形式的视觉机制，而视觉现代性讨论的核心之一即是视觉机制如何从古典走向现代、从传统走向当下。

### （一）现代视觉机制的西方话语：理性主体与回归身体

马丁·杰最早从麦茨《想象的能指》一书中引进视觉机制这一术语，并将西方现代时期的视觉机制概括为三种模式，即笛卡尔透视主义（Cartesian perspectivalism）、描绘的艺术（The Art of Describing）/荷兰艺术（the Dutch Art）以及巴洛克艺术（the Baroque Art）。<sup>③</sup>笛卡尔透视主义以理性主义和现代科学为依据，试图追求视觉的绝对客观性；描绘的艺术推崇培根式的经验主义，关注颜色、细节等表面的东西；巴洛克艺术则是一种视觉上的疯狂，表现为形式上的激情与浪漫。粗略来看，笛卡尔透视主义打破了中世纪以来统治近千年的“上帝之眼”，代表了西方自文艺复兴以来主流的视觉机制，描绘的艺术和巴洛克艺术则对这种视觉机制进行了反抗与补充，试图将抽象理性主体的视觉重新拉回到具体个人及其身体感受中。

不同于马丁·杰从艺术层面概括现代视觉机制的做法，乔纳森·克拉里更多从社会层面寻找视觉机制的现代转变。在他看来，以科学理性为主导的笛卡尔透视主义同样是一种古典式的视觉机制，即“暗箱机制”（camera obscura），因为这种视觉机制将人排除在了视觉之外，视觉活动在不可见的暗箱之中以科学理性的方式自动化发生。真正的现代视觉机制发生在19世纪上半叶的各种视觉机器和光学玩具中，它们使得人的身体能够借助机器重新回到视觉观看本身，视觉机器成为人的延伸，视觉活动开始内化到人的身体中，他将其概括为“技术化观视”（technologized visuality）。此外，还有学者将印象派绘画的视觉机制视作西方视觉现代性的诞生，其缘由同样是印象派绘画打破了笛卡尔透视主义这种理性的、科学的三维透视法，以人具体的身体感性取代了抽象的主体理性。<sup>④</sup>

由此可见，西方的现代视觉机制大致上有两处断裂：一处发生在17世纪，科学理性的笛卡尔透视主义打破了中世纪以来的“上帝之眼”，将视觉活动由神交给了“人”，但这个“人”却是一个抽象化、概念化的理性主体；另一处则发生在19世纪，科学理性的笛卡尔透视主义被回归身体感性的技术化观视、印象派视觉所打破，视觉活动重新成为一个具体的生理性活动。如果将其与西方现代启蒙理性的概念发展相联系，不难发现第一处断裂是启蒙理性对宗教神话的祛魅，第二处断裂则是人们对启蒙理性本身的

① 亦被译为“视觉制度”“视觉政体”，参见[美]马丁·杰、刘晓伟：《现代性的视觉制度》，《艺术设计研究》2010年第3期；马丁·杰：《现代性的视觉政体》，开封：河南大学出版社，2018年。

② 李长生：《视觉现代性的褶曲》，北京：人民出版社，2019年，第31页。

③ Martin Jay(1988). “Scopic Regimes of Modernity”, in Hal Foster eds, *Vision and Visuality*, Seattle: Bay Press, 3-23.

④ 参见王才勇：《视觉现代性导引》，上海：复旦大学出版社，2018年。

祛魅。

正如人们无法简单将西方的现代性概念嫁接到中国现代社会的变化中，同样也无法简单地借西方现代视觉机制以阐释中国视觉现代性之转变。无论是从社会层面还是从艺术层面看，中国既没有西方中世纪那样稳固的“上帝之眼”，也没有17世纪所流行的笛卡尔透视主义，自然也就谈不上19世纪以来对透视主义的反抗。究其根源，是因为中国传统的文化观念里既不存在一个完全超脱于世俗世界的上帝，也不存在一个绝对二元的理性主体和客观实体。探寻中国的现代视觉机制，仍旧需要回归到中国本土的视觉文化当中。

## （二）以中国为方法：从“心眼”之观到“肉眼”之看

表面上看，中国近现代社会的转型很大程度上是在西方文化的刺激下才得以出现。许多西方视觉机器、西洋透镜、光学玩具以及绘画技巧的传入，使得中国社会自然而然地出现了诸如透视主义、技术化观视等观看方式，但它们只是引导中国视觉机制从传统转向现代的一种介质而已，并非是中国现代视觉机制本身。

在中国传统视觉文化中，人们通常将观看说成是“观”，而非“看”。如从观的对象来看，有观物取象、澄怀观道、观人伦风俗等；从观的方式来看，则有静观、游观、仰观俯察等。相对于“看”，“观”显然有着更为丰富和复杂的含义。具体而言，这种丰富性和复杂性，可以从三个层面理解：第一层面的“观”基本上等同于“看”，指的是肉眼直接看见具体物象，如自然山水、人造景观、绘画艺术等。第二层面的“观”超脱于具体的物象，与游、想等心理活动连接在一起，以达到用“心眼”观物的目的。第三层面的“观”则是忘我、忘物，以一种心在物外、身与神游的状态去抵达最终的“道”与“理”。倘若进一步深究这种“观”的思想根源，会发现无论是儒家的“诗可以观”，还是道家的“观其妙”“观其微”，抑或是佛家的“佛影之观”，都在表明观看要超脱于“肉眼”所见的具体物象，上升至“心眼”层面，肉眼所见之物“除了作为观看对象，皆既是一种引致心灵创造想象的‘物’媒，同时又是心灵想象所创造出来的一片‘新天地’”<sup>①</sup>。

由此观之，中国传统视觉机制所强调的实质上是“心眼”之观而非“肉眼”之看，是存在于心理图示中的内视觉，而非停留在视网膜印记上的外视觉。那么，在这种视觉机制中，观看主体、观看对象以及观看方式又是如何共同协作的？就观影主体来看，其构成基本上是智识阶层中的文人士人。这并不是说传统社会只有文人、士人才能观看，而是因为传统社会中文字与文化主要掌握在这些阶层手中，时人所能接受的视觉教化主要是由这些阶层制定并传播，后世之人从历史文献中提取出来的视觉机制也主要是由他们书写。因此，世俗性的“肉眼”之看固然存在，但超越性的“心眼”之观却是主流。就观看对象来看，文人、士人所观之物主要是自然山水、园林风景以及书画艺术等，这些对象往往与现实生活具有一定的心理距离，一定程度上脱离于世俗的功利性，从而能够作为引发心灵审美的“物媒”而存在。就观看方式来看，“观”通常是与“游”“想”等心理活动连接在一起的。《吕氏春秋·季春》有注：“观，游也。”田晓菲在考察东晋时代名士的观看时也提到，“‘观’有其专门性的内涵，譬如说‘观想’，意谓在头脑中看到冥想的对象”<sup>②</sup>。在这个意义上，眼睛的“观”是与身体的“游”和心灵的“想”结合在一起的，眼、身、心在中国传统的视觉机制中构成了另一种独特的“具身化”（Embodiment）<sup>③</sup>体验。

然而，明清时期，文化世俗化趋势日益明显，尽管文人士人阶层依旧存在，但市民群体逐渐兴起，与之对应的观看对象，如民间戏曲、通俗文学以及风俗画等也日益兴盛，中国的视觉机制自然开始发生转变。至清末民初年间，诸如幻灯、照相、画报、广告、电影、魔术以及海派京剧等景观大量出现，使

① 孙黎：《“卧游”的消逝：城市新媒介与近代文人的“心眼”再造》，《新闻与传播研究》2023年第4期。

② 田晓菲：《神游：早期中古时代与十九世纪中国的行旅写作》，北京：生活·读书·新知三联书店，2015年，第28页。

③ 具身理论认为人的体验和认知是大脑、身体与环境相互作用的产物，其中最主要的是身体的实际在场。而中国传统概念里的“游观”，身体则是实际的缺席、想象的在场。两者固然不同，但处理的都是身与心之关系。

得供传统文人士人审美静观的视觉对象逐渐稀少，而满足于市民大众娱乐的视觉对象则逐渐繁盛。加之这一时期传统文人士人逐渐意识到这些景观相比于传统山水书画更具教化性，因而也或多或少地借助其进行宣扬与传播。此时，无论是观看主体还是观看对象，抑或是介于二者之间的观看方式，都在发生变化。新的视觉机制更加关注“肉眼”层面的感官刺激，并且希望以通俗的景观直接传递新的认知，而较少再去关注“心眼”层面上的心灵遨游与精神愉悦。

从上述对于中西视觉机制的梳理中可以看到，两者分属于不同的文化系统，中国传统的“心眼”之观不同于西方古典的“上帝之眼”或“暗箱机制”，中国现代的“肉眼”之看也不同于西方现代的“技术化观视”或“印象派视觉”，因而难以将西方话语中的视觉机制直接套用到中国近现代社会当中。但这并不表明中西之间的视觉机制全无联系，其中的复杂性在于中国近现代社会所形成的视觉机制虽是从传统文化中发展而来，却同样受到西方文化的影响。因此，面对这一状况，在分析中国视觉机制的内在转变时，既不能以西方视觉机制为基点，否则中国的“心眼”与“肉眼”结构都将失去其应有的活力；同样也不能以中西对立的方式讨论中国视觉机制的独立转变，那样的话将无法窥探中国近现代视觉文化的实际情况。正确的途径或许是以中国为方法，在“心眼”与“肉眼”的结构内部展开讨论的同时，肯定西方文化对其所产生的影响，进而丰富世界文化中现代视觉机制的多种样态。

## 二、早期观影空间与现代视觉机制的构型

正如前文提及中国传统视觉机制中经常使用“观”而非“看”一样，电影进入中国初期，人们也经常用“观”的方式来接受电影。在相关报刊中，人们能看到的有诸如“影戏大观”“使观者如入山阴道”“览电光影戏，观者蚁聚”等具体描述，中国现存最早的几篇电影评论，如《观影戏记》《味菴园观影戏记》《观美国影戏记》，更是直接以“观”为标题来表明自己的观影经验。直至20世纪30年代，“影戏”之名逐渐为“电影”之名所替代后，“观影戏”的表述才逐渐转为“看电影”的口号。<sup>①</sup>这种变化表明，以“观”为主导的“心眼”转向以“看”为主旨的“肉眼”是极为缓慢的，尤其是在社会转型过程中，旧有之观念往往会试图吸收新近之事物，以求在自身内部实现转化。当旧有之观念无法顺利完成吸收转化时，新近之事物必然会在旧有之观念的基础上寻找适宜的生存形式，试图破土而出。

众所周知，电影传入中国时，还没有专门的电影院供其放映，由于此时的电影装置极具流动性，故而使得中国早期观影空间纷繁复杂。粗略统计，早期观影空间包括且不限于茶楼戏院、花园公园、百货商店、祠堂寺庙、基督会堂、澡堂饭馆、会所酒店、集市车站等数十种。在这些纷繁复杂的本土空间中，中国社会出现了许多不同于西方的观影经验。相关学者便指出中国早期独特的茶园文化使得国人观影具有锣鼓配乐，反购票入场，提供饮茶、热毛巾但不提供座椅等特点，而这些特点某种程度上成为19世纪末至20世纪初中西文化交流碰撞的一个“历史中介物”<sup>②</sup>。同时，也正是这些观影空间的存在，才使得早期的观影经验一方面接受着西方现代视觉机制的影响，另一方面则不断完成自身视觉机制的内在转变。

### （一）士人之眼与市民之眼

按照程季华《中国电影发展史》的说法，中国首次放映电影的地点为1896年8月11日上海徐园“又一村”，<sup>③</sup>而黄德泉、杨击等人经过考证后认为，在中国电影的首映日期及地点为1897年5月22日的礼查饭店。<sup>④</sup>就前者而言，电影在中国最初的放映是面向市民大众的，因为徐园在上海本就是类似于早期游乐场性质的存在；就后者而言，电影在中国最初的放映却具有一定的阶级性，因为礼查饭店是专供在沪西方人旅居、仅限部分中国精英贵族阶层才能进入的高档饭店。实际上，作为一种西方的舶来品，电影

① 孙黎：《“卧游”的消逝：城市新媒介与近代文人的“心眼”再造》。

② 柳迪善：《茶园文化与国人早期的观影方式》，《文艺研究》2015年第7期。

③ 程季华：《中国电影发展史》（第1卷），北京：中国电影出版社，1981年，第8页。

④ 参见黄德泉：《电影初到上海考》，《电影艺术》2007年第3期；杨击：《电影初到上海再考》，《新闻大学》2014年第4期。

最初的表现形式和主题内容都是西式的，最早也由西方人传播，故而当其传入中国时，往往需要先经过在华的西式高档场所，如礼查饭店、上海总会、兰心大剧院等，才能进入中国本土化的空间。从这一点推断的话，最早接触电影的国人确乎可能是传统的贵族士大夫群体，尔后才是一般的市民大众，这也暗合着视觉机制在观看主体层面从“士人之眼”向“市民之眼”这一转变。

即便就徐园本身而言，其内部所接受的视觉主体同样经历了从文人士人向市民大众的转变。徐园原为浙江海宁丝商徐棣山用于其修心养性、结交文人雅士、完成从商人到士绅身份之转变的隐逸居所，但随着上海公共租界的日益扩张，都市文化、商业文化以及市民文化日益兴起，徐棣山很快便将自己的私家花园对外开放，允许普通市民百姓购票甚至免费参观。开放之前，园内多举行诸如琴会、书画会、花会等活动，俨然是一个古典的文人雅集场所，《点石斋画报》绘制的“徐园采菊图”便生动地描绘了这一场景。开放之后，园内则增添戏法、焰火、影戏、弹子房等时兴的世俗性活动，从而使得私营花园的对象群体迅速转向市民大众，这些市民大众也因此成为国内观看电影的最早一批观众。与徐园性质类似，素有“海上第一名园”之称的“张氏味莼园”同样经历过这种转变。

除徐园、张园等经营性的私家花园以外，早期主要观影空间还有茶楼戏园、舞台剧院、游乐场与百货商店等。茶楼与戏园原是两种功能不同的场所，但后来在道光皇帝国丧期间，戏园为了不违反百姓不得娱乐的禁令，以卖茶为幌子进行演出，以维持自身的营业。时间一久，茶楼便与戏园合为一体了。<sup>①</sup>于是去茶楼喝茶的人和去戏园听戏的人逐渐合流，其身份大众化的程度也就更为普遍。程步高在回忆当时最具盛名、人流量最高的青莲阁茶楼时说道：“青莲阁是茶楼，是游乐场，其实是个藏污纳垢之处，是个罪恶的渊藪。九教三流，地痞流氓，帮会弟兄，巡捕暗探，互通声气，互争进帐。”<sup>②</sup>至于20世纪初期出现的各种舞台剧院，原是为了适应戏剧的现代化改良，但为了吸引更多人观看，相关人员便在舞台上设置真刀真枪、机关布景等视觉刺激元素，使得戏剧本身逐渐沦为新奇的杂技玩耍。同时期的游乐场、百货商店，也与茶楼戏园一样，时常共享同一空间。诸如楼外楼、新世界、大世界以及先施公司等百货商店，经常将1—3楼设置为购物消费场所，将4层以上的楼层设置为游乐场，内设茶楼、戏院、剧场、电影馆和屋顶花园等。下面楼层中橱窗展列的商品比较高档，主要面向精英贵族阶层，而上面楼层中的游乐场门票价格和消费水平都比较低廉，吸引了大量普通市民。《东京朝日新闻》的一名记者曾到大新游艺场进行调研，当其乘坐电梯至9楼后，便发现“周围的空气完全改变了，群众的汗水味和铜锣的响声相融合的氛围与楼下的高档商品形成两个不同的世界。百货公司虽然是包容了两类不同的消费群体，但是聚集在这里的人们，可以说是中国国民大多数的百姓阶级”<sup>③</sup>。凡此种种，表明进入中国早期观影空间中的观众，不仅有传统的文人士人，还有众多的新兴市民，且后者的群体更为庞大。前者，仍旧可以将其概括为古典的、以“心眼”游观的士人之眼；而后者，则是现代的、以“肉眼”看物的市民之眼。

余英时认为，中国传统的士“作为‘社会的良心’，不但理论上必须而且实际上可能超越个人的或集体的私利之上”<sup>④</sup>。基于这种主体超越性的存在，其士人之眼的观看方式也要超越具体的物象，去追求“特殊的具有形而上意味的审美趣味”和“艺术气象的悠远苍茫”。<sup>⑤</sup>相比之下，市民之眼则不具有这种超越性，他们接受和追求的是个人直接的现实生活，于他们而言，能够用“肉眼”把握具体的物象已然足够。此外，这一时期还有一部分介于传统士人和现代市民之间的世俗化文人，如以周瘦鹃、包天笑为代表的鸳蝴派文人和以刘呐欧、黄嘉谟、穆时英为代表的新感觉派文人。尽管他们仍有传统士人的知识底蕴，但却一直生活在现代社会的商业氛围当中，其观影方式也自然更趋近于现代的市民之眼。这一点，在黄嘉谟概

① 张隽隽：《从外来杂耍到本土影业：中国电影发生史研究（1897—1921）》，北京：中国社会科学出版社，2020年，第143页。

② 程步高：《影坛忆旧》，北京：中国电影出版社，1983年，第85页。

③ 《东京朝日新闻》，1936年8月4日。

④ 余英时：《士与中国文化》，上海：上海人民出版社，2003年，第8页。

⑤ 刘泰然：《中国古代视觉意识》，北京：社会科学文献出版社，2018年，第3页。

括的“电影是给眼睛吃的冰淇淋”那里得到了最好的证明。

## （二）作为“杂耍”的电影

中国早期观影空间之所以以大众化的市民阶层为主要服务群体，归根到底是因为其中包括电影在内的观看对象是通俗性的、大众化的“杂耍”。作为“杂耍”的电影主要有两方面含义：一是从外部看，由于早期观影空间中的电影经常和诸如文虎、焰火、魔术、马戏等游艺杂耍同台表演，或是间插在中间，或是作为压轴戏出现，导致电影自然而然被视作一种与之相类似的新奇杂耍。二是从内部看，早期电影缺乏叙事性，其内容大多是展示性的、奇观性的画面，因而电影本身实际上也是一种杂耍，用汤姆·甘宁的话说，即是一种“吸引力电影”。<sup>①</sup>

《中国电影发展史》认为电影首次放映发生在徐园“又一村”之内，且是夹杂在戏法、焰火、文虎等游艺杂耍节目当中的。<sup>②</sup> 尽管后来有学者不断对前半段话提出质疑，但鲜少有人对后半段话抱有疑问，因为早期电影无论是在徐园、张园这类私营花园中，还是在青莲阁等茶楼戏园中，与已有的游艺杂耍节目存在于同一空间，是一个普遍现象。相关学者在分析早期电影之所以被称之为“影戏”时，也指出了这种关联性。“按照江浙一带方言习惯，‘戏’并非仅指戏曲戏剧，也有游玩嬉戏的意思。最初人们称电影为‘影戏’，是认为它和‘把戏’（杂技）、‘戏法’（魔术）、‘马戏’（马术）一样，都是一种供许多人一起观看的演出”<sup>③</sup>。至于后来兴起的百货商店，其上层设置的游乐场也同戏园、茶楼等一样，是一个融合传统与现代、中国和西化各种娱乐节目的“大杂烩”场所，不仅有地方戏、歌舞曲艺、民间杂技等中国传统节目，还包括溜冰场、哈哈镜、魔术、照相以及电影等西方现代化娱乐。这些场所的一个共同点在于，它们本质上并不是以艺术来标榜自身，而仅仅是吸引人注意并进而诱发其消费的大众化商品。对于这些作为商品存在的杂耍“小玩意儿”，人们自然不会以艺术审美的观念对待它。甚至如果有人试图将其作为艺术来对待的话，还会遭到人们的抵制和谩骂。在传统社会中，民间杂耍便不是以“心眼”观照的对象，而在近现代社会中，当这些杂耍的商业性和娱乐性被进一步放大、传统士人群体进一步衰落之时，新奇的杂耍也就更不会为“心眼”所观了。

当然，早期电影之所以被人们以杂耍的形式对待，不只是其与民间杂技同台演出所致，更重要的原因还是电影自身。最早传入中国的电影，是诸如“俄国皇帝游历法京巴黎府，罗依佛拉地方长蛇跳舞，马铎尼铎名都街市，西班牙跳舞”<sup>④</sup>等异域奇观，中国本土制作的最早一批影片也是诸如《打城隍》《赌徒装死》《五福临门》等市民滑稽剧。<sup>⑤</sup> 无论是外国传入的还是中国本土自制的影片，其本质上都是吸引人眼球的通俗性画面，甚至还有不少是低俗性画面。它们并不试图去激发人们认知和情感上的升华，只是单纯地直接吸引观众的注意力，激起视觉上的好奇心，通过令人兴奋的奇观来提供快感。<sup>⑥</sup> 对于这些视觉对象，无论是传统的文人士人还是现代的市民大众，都很难将“肉眼”上升到“心眼”层面。

## （三）火车、橱窗与流动性视觉

当观看主体由传统的文人士人转为现代的市民大众，观看对象由古典的山水艺术转为现代的杂技玩要时，介于主客体之间的观看方式同样会发生变化，即原先超越性的、审美化的“心眼”观看逐渐转为世俗性、平面化的“肉眼”观看，只不过相比于直接作为实体性存在的主客体而言，作为非实体性存在的观看方式更加隐蔽。那么，在观影空间中何以把握这种隐蔽的现代“心眼”机制？在笔者看来，或许

① Tom Gunning.(1990).*The Cinema of Attractions: Early Cinema, Its Spectator, and the Avantgarde*, in T. Elsaesser ed. *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: British Film Institute.

② 程季华：《中国电影发展史》（第1卷），第8页。

③ 郦苏元：《“影戏”辨析》，《当代电影》2011年第1期。

④ 《天华茶园广告》，《申报》1897年7月27日。

⑤ 朱天纬、王珍珍：《中国影片大典（1905—1930）》，北京：中国电影出版社，1966年，第5—6页。

⑥ [美]汤姆·冈宁：《吸引力电影：早期电影及其观众与先锋派》，范倍译，《电影艺术》2009年第2期。

可以从一种流动性的视觉出发加以探寻。

齐格蒙特·鲍曼认为，世界是一种流动的存在，现代性从其起点开始就是流动性的。<sup>①</sup>在现代社会中，无论是观影空间外在的城市环境，还是观影空间内在的视觉景观，都有一个显著的特点，即图像的增殖，与图像增殖相关联的，是人类观看速度的加快。人类的视觉在面对无限增殖的图像时，难以长时间聚焦到同一个物象上，因而只能不断地“扫视”每一个新出现的图像。一旦某个图像突然出现时，他便迅速将目光转移过来，以“瞥见”的方式来捕捉这突然之间的“震惊”（shock），这便是现代社会的“流动性视觉”。

具体到早期电影中，人们经常用两种视觉经验与之类比：一种是“火车视觉”，一种是“橱窗视觉”。前者指观看主体不动、观看对象运动，观看对象的变化自然改变观看主体眼前的视觉景观；后者则指观看主体运动、观看对象不动，借由观看主体的运动来感受眼前景观的变化。这两种流动性的视觉，也分别对应茶楼、戏院和花园、商店中的观影机制。

就“火车视觉”来说，现代社会的工业化进程使得世界不仅成为图像，更成为火车和铁路上的移动图像。乘客静坐在车厢中，身体虽不曾运动，但窗外的风景却在飞速地流动。乘客固然能够体验这些不断流逝的风景所带来全景式图貌，却无法真实具体地把握每一个局部细节。坐在茶楼和剧院中的电影观众同样如此，当电影中的画面通过蒙太奇运动不断变化之时，观众还来不及仔细看清上一个画面发生了什么，下一个画面便接连而至。《观美国影戏记》写道：“又一为火轮车，电卷风驰，满屋震眩。如是数转，车轮乍停，车上坐客蜂拥而下，左右东西分头各散。男女纷错老少异状，不下数千百人。观者方目给不暇，一瞬而灭。”<sup>②</sup>显然，无论是火车车厢中的乘客视觉，还是剧院和影院的观众视觉，其共同之处都在于“通过移动的图像抓住了一个不动的主体”<sup>③</sup>。这种移动的图像使得观众无法像此前把握静态的绘画那样，以“心眼”静观的方式去感受观看对象，只能如同波德莱尔和本雅明所说的，用一瞬间的“瞥见”去体验它。有趣的是，1913年《申报》上曾出现一则关于“幻游火车”的广告，即在一个形似火车车厢的空间内放映各国风景短片。<sup>④</sup>火车与电影的视觉机制在此恰好有了某种巧妙的相遇。

就“橱窗视觉”来说，其与“火车视觉”的运动形式刚好相反，花园和百货商店中的“橱窗视觉”恰恰是通过游客或者观众本身的移动去导致观看的景观发生变化。<sup>⑤</sup>彭丽君认为，传统私家花园转向现代公园的重要表现是用“想象的运动”替代“身体的运动”，传统私家花园“一个核心的美学原则是由行走的主体所创造出不断变化的图像的安排”，而这种现代的公园则要“创造一种并非由身体运动而是由想象得出的自由感”。<sup>⑥</sup>在她看来，传统私家花园中的游客是通过身体的行动游走去发现园林中的意趣，在移步换景的过程中感受自然的闲情雅致。而在现代公园中，由于景观的堆积和游览速度的加快，游客的行动便只能去捕捉一个又一个的景观，身体被视觉景观所抓住，行动本身起到的只是从一个地方到另一个地方的连接作用。在此，观看主体实际上处于观看对象的附属位置，他只是为了感受接连不断的视觉刺激而行动，并非是自由的、创造性地游走。这与安妮·弗莱伯格所提到的“橱窗视觉”极为相似。<sup>⑦</sup>当购物者走进百货商店，面对琳琅满目的商品时，他的行动也是被商品牵引着。购物者看似有自由行动的权力，但当他走进商店的那一刻起，便已经内嵌到消费文化的运作机制当中。商家希望通过观众在商品之间的“随意浏览”来强化其视觉上的快感，进而诱发观众购买商品的欲望。<sup>⑧</sup>因而，“橱窗视觉”看

① Zygmunt Bauman(2000).*Liquid Modernity*, Cambridge: Polity Press.

② 《观美国影戏记》，《游戏报》1897年9月5日。

③ 彭丽君：《哈哈镜：中国视觉现代性》，张春田、黄芷敏、张历君译，上海：上海书店出版社，2011年，第201页。

④ 《幻游火车美国新到特别奇观》，《申报》1913年11月30日。

⑤ 通常来讲，“橱窗视觉”一般仅指百货商店中观看橱窗里展览商品时的视觉，这里将其同时指向花园中的视觉，是因为花园中的视觉活动同样是观看主体运动、观看对象不动的流动性视觉。

⑥ 彭丽君：《哈哈镜：中国视觉现代性》，第199页。

⑦ Anne Friedberg(1994).*Window shopping: cinema and the postmodern*, Oakland: University of California Press, 94.

⑧ 李隽：《中国早期电影与中国审美现代性研究（1896—1937）》，博士学位论文，上海师范大学，2018年，第38页。

似给予观看主体以自由的行动权，但实际上他们仍旧被嵌入消费文化的运作机制中，难以自拔。但弗莱伯格同样指出，“橱窗视觉”的影响并非是完全负面的，百货商店和电影院一样，给人们提供了一个“借来的时空”，当人们“漫游”在这个时空里面时，通过“动感凝视”橱窗或者电影，从而能够短暂地逃离长期被社会所限定的阶级、性别、种族等身份。<sup>①</sup>在此，视觉的幻想性解放同样是一种解放，并且在这种视觉幻想中，人们或许还能够以一种“自反性”（reflexivity）的姿态去反思视觉幻想本身的虚假性。

### 三、早期观影空间中“肉眼”之看的现代性意义

从中西之间不同的现代视觉机制比较，到中国早期观影空间中视觉现代性的具体实践，以“心眼”为主导的传统视觉机制已经逐渐转变为以“肉眼”为主导的现代视觉机制。这种视觉机制以大众化的市民为观看主体，以杂耍式的电影为观看对象，以主客割裂的流动性视觉为观看方式，并在中国与西方、传统与现代的文化碰撞交流中不断丰富自身的外延与内涵。固然，“肉眼”观看的视觉机制使得通过“心眼”静观、游观所体会到的物我两忘、天人合一之感逐渐消散，但同样也将视觉的感受还原到社会中具体的个人和大众，并在启蒙现代性与审美现代性的双重层面上赋予其新的价值和意义。

首先，从启蒙现代性的层面看。在西方文化的语境中，照亮视觉的“light”（光）通常与“enlighten”（启蒙）相关联，当这种照亮视觉的光开始投射到中国的市民大众中时，同样是一种现代性的视觉启蒙。正如前文所述，中国传统“心眼”之观的视觉机制主要面向士人阶层，但这并不意味着传统社会没有市民大众的视觉观看，只能说市民大众的视觉无法参与到社会化的建构过程中，因为他们的视觉活动既没有历史叙述的文化空间，也没有具体展开的公共空间。从“心眼”到“肉眼”的视觉机制转变，一方面意味着文化叙述的权力下移，原属于每一个个体的生理性视觉不再只是被捆绑到士大夫阶层的精神追求上，附属于绝对抽象化的“道”或者“理”，而是被还原为具体大众的喜怒哀乐，成为个人的身体体验。另一方面，由于早期观影空间同时是一种公共化的空间，它便使得上述生理性的视觉能够在社会层面展开。对于走进观影空间的市民大众而言，尽管阶级身份的区隔并没有完全消失，但原有的“心眼”至上的视觉等级秩序已然被打破，和此前的特权阶层观看同样的电影，追逐同样的时尚，进而在这种大众化的审美趣味中不断获取对自身主体身份的重新认同。基于这种公共空间的存在，早期从业人员才会感慨：“能够具民众化与普遍性者，莫过于影戏了”<sup>②</sup>。

其次，从审美现代性的层面看。早期观影空间中“肉眼”观看所还原的不仅是这种主体身份层面的文化权力，同时还指向一种顺应时代变化的现代性审美感知方式。本雅明指出，在以绘画为代表的古典艺术转向以电影为代表的机械复制艺术过程中，一个重要表现为“灵晕”（aura）的消散。但艺术“灵晕”消散的前提或者根源是社会“灵晕”的消散。“在漫长的历史阶段中，人类感知方式随整个人类生存方式的变化而变化。人类感知的组织形态，它赖以完成的手段不仅由自然来决定，而且也由历史环境来决定。”<sup>③</sup>当现代社会被不断涌现的图像和景观所堆积、人们接受的信息愈来愈快之时，人类感知的经验和体验发生断裂，感知世界的方式自然发生改变。当电影在图像景观聚集的社会空间中寄居时，无论将其称作是杂耍、吸引力装置还是机械复制艺术，它都是以一种流动性的视觉形式向人们呈现，这种呈现使得眼、身、心之间无法再像古典的“心眼”视觉那样保持和谐与平衡，而是处于不断的冲突与对立当中。观看主体难以通过观看对象去获取自己精神上的自由与满足，只能将目光放在表象上，以“肉眼”的方式接受即时的、瞬间的刺激。故而，中国现存最早的两篇影评《观美国影戏记》和《味苑园观影戏记》只能接连用“又一”“忽而”来描述这些瞬时而过的画面。伊格尔顿提到，“现代社会所需要的是一种

① Anne Friedberg(2009).*The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*, Massachusetts: MIT Press,164.

② 顾肯夫：《〈影戏杂志〉发刊词》，《影戏杂志》1921年第1期。

③ [德]瓦尔特·本雅明：《启迪：本雅明文选》，汉娜·阿伦特编，张旭东、王斑译，北京：生活·读书·新知三联书店，2019年，第237页。

重构的身体，一种与技术密切联系、能适合于都市生活的突然的连接与不连接”，这种身体即是“集体的（Collective）新型人类身体”<sup>①</sup>。正是这种集体的、大众化的身体，使历史的目光能够聚焦于具体生活中的小人物，而非书写历史文献的特权者。进一步说，当市民大众以纯粹“肉眼”的目光去观看这些杂耍电影之时，他们所获得的身份实际上是“历史中的人”，而非“人的历史”，是具体历史中“社会的人”，而非艺术抽象后“审美的人”。<sup>②</sup>由此可见，中国早期观影空间中的“肉眼”之看这一视觉机制，不仅在启蒙现代性的意义上使得视觉文化叙述的权力由士人转到市民大众身上，还在审美现代性的意义上赋予他们以新的视觉感知方式。而这两重现代性的意义，也表明中国早期观影空间中的“肉眼”观看需要在中西文化的共同交流中才能够得以生成。

最后，仍需提及的是，正如人们无法将传统视觉机制的观看行为抽象化为理性化、审美化的主体观看一样，同样无法将个人的视觉体验本身概念化为“心眼”或者“肉眼”机制。任何一个时代社会中的视觉体验都不可能以一个或几个简单的视觉机制加以概括，一旦将其概念化，那么随之失去的必然是个体所经历的生命本身。在此，研究者所能做的只是将其视为一个锚点，去进一步探求中国观影空间中所发生的更加丰富的视觉文化。因而，以“肉眼”观看的视觉机制去概括早期观影空间中所发生的视觉现代性经验还只是一个开始，其目的是试图从西方化的视觉机制体系中跳脱出来，探讨中国视觉现代性自身内在的特殊之处。

## From “Mind’s Eye” to “Naked Eye”: A Study of Modern Visual Mechanism of Early Movie Viewing Spaces in China

Ji Hai-feng

(School of Liberal Arts, Nankai University, Tianjin, 300071)

**Abstract:** The spatial and visual issues of film viewing are closely related to each other, but the existing research lacks sufficient attention to the visual culture of early Chinese viewing space. By comparing different modern visual mechanism between China and the West and examining visual modernity practice in early Chinese film viewing space, it can be seen that the traditional visual mechanism dominated by the “mind’s eye” has gradually transformed into a modern visual mechanism dominated by the “naked eye”. This modern visual mechanism takes the popular public as the primary viewers, entertainment-style films as the viewing objects, and the mobile vision of the separation of subject and object as the viewing method. It constantly enriches its own extension and connotation in the cultural collision between China and the West, tradition and modernity. The modern visual mechanism dominated by the “naked eye” dissipates the sense of self-forgetfulness and unity of man and nature experienced through contemplation and leisurely observation with the “mind’s eye”. However, it also restores the visual experience to the specific individuals in the society, and endows them with new value and significance at the dual level of enlightenment modernity and aesthetic modernity.

**Keywords:** “Mind’s Eye”, Visual Modernity, Visual Mechanism, Viewing Space

[责任编辑：廖霞、谢雨佟]

① [英]特里·伊格尔顿：《美学意识形态》，王杰、付德根、麦永雄译，北京：中央编译出版社，2014年，第320—321页。

② 徐璐：《电影作为产品：本雅明、社会心理与艺术民主化》，《北京电影学院学报》2021年第5期。